論　著

女演員、寫實主義、「新女性」論述——晚清到五四時期中國現代劇場中的性別表演

周慧玲*

1919 年 3 月，胡適在《新青年》上發表了一篇獨幕喜劇《終身大事》。這一部開啟五四話劇運動的劇作，是以挪威劇作家易卜生的原著《傀儡家庭》(*A Doll's House* 或譯《玩偶之家》) 為藍本。胡適將原著中一個反抗家庭制度而勇敢出走的家庭主婦，改寫成一個追求婚姻自主、反對父母之命、門戶之見甚至求神問卜等所謂封建迷信習俗的「新女性」，使得《終》劇瀰漫濃厚的婦女解放氛圍，鼓動當時的男女青年，競相追逐自由戀愛的大夢，尤其是許多的女知青們開始以「出走」為她們尋求解放自主的目標與手段。這股風潮還進一步觸動了許多的劇作家投入，編寫了許多以婦女出走家庭以及追求神聖戀愛為主題的話劇劇本，在中國話劇舞臺上掀起一陣「新女性」之風。例如，郭沫若的《叛逆的三女性》系列的《卓文君》、熊佛西的《新人的生活》、歐陽予倩的《潑婦》等重要劇作家的作品，都曾以這類背叛父母之命，追求戀愛自由的「新女性」為最佳女主角，使得中國的話劇運動在一開始，便和婦女解放緊密地結合在一起。

---

*　美國紐約大學表演學研究所 (Dept. of Performance Studies) 博士候選人

近代中國婦女史研究　第 4 期（ 1996 年 8 月）
© 中央研究院近代史研究所

因為這批自傳統道德觀中出走的「新女性」脫胎於易卜生筆下那位家庭主婦娜拉，當時的人們便稱呼這種「新女性」為「中國的娜拉」；又因為這些舞臺上的角色與當時婦女解放運動的內容相唱和，後來研究婦女史的學者們，便經常將這類的話劇作品當做五四知識分子推動婦女解放的標竿，而這些話劇中的女主角自然也就成為五四「新女性」的典型。不僅是婦女史學者，大部份以研讀劇本為主的傳統戲劇學者，對這群熱情參與婦解的劇作家的貢獻，也都是肯定有加。

但是這類研究大多不曾分析，由易卜生筆下的家庭主婦轉變為中國現代舞臺上的追求戀愛自由的叛逆女青年，這中間的變化對中國婦女有何意義？換言之，從挪威的娜拉到中國的娜拉，從一個走出家庭的主婦到一個背叛傳統婚姻制度，以追求另一種新的兩性關係、新的婚姻制度的新派女青年，中國婦女解放運動，除了乘著這陣「西風」，加快它對傳統的顛覆以外，是否也將西方的婦女問題，一並移植中土？更重要的是，傳統的戲劇研究手法，往往較為注重劇本文學的研究，而忽略了戲劇的舞臺實踐。它們對劇作家作品中鼓吹的新思潮讚譽有加時，卻極少考慮到這種新思潮必須透過舞臺的實踐，才能面對社會大眾。換言之，在研究這一波「新女性」的演出時，我們似乎還應該將演員的表演以及觀眾的反應都包括進出，才能看清楚它的社會意義。

事實上，當胡適的短劇牽動了青年男女的情愫時，最早扮演他筆下那個叛逆又前衛的女主角田亞梅的，竟然是男演員！女性對舞臺裹足不前的原因，除了社會上因襲已久的對女子演戲的歧視，認為那是拋頭露面、傷風敗俗之舉的心態作祟之外，戲劇界也普遍存有「女子的藝術資質不如男子」那種似是而非的觀念，即便一些表面上附和婦女解放的男藝術家們，也很難捐棄成見。他們非但無法以同樣開放的態度，對待生活中的真實女子，甚至於鄙視、反對女子演戲。社會對女子演戲的排斥，加上大部份的話劇劇作家都是男性這一事實，使得「新女性」這一議題在話劇舞臺上的展現，幾乎成了男性獨霸天下的局面。這一現象毋寧是對「新女性」論述本身所鼓吹的婦女解放的初衷的一種反諷吧？話劇舞臺上男性獨霸的現象，恐怕也暗示著「新女性」論述本身，還僅止於一種在少數人之交流的

前衛思想，而「她」，只是男作家創構出來的一種理想形象，不是反應當時社會氣氛下女性本身的實際社會行為表現。

舞臺上的生活，因為比現實中的生活更激進前衛，反而倒過來影響現實生活。1923 年，當時還在上海務本女學就讀的錢劍秋以及同學王毓清等，便是在一片要求男女社交公開的聲浪中，以及寫實主義浪潮的推動下，而接受「戲協」導演洪深的邀請，以實驗的性質，參與上海戲劇協社的公演，分別擔任胡適的《終身大事》中的兩個女角，與「戲協」其他男藝術家同臺演出，開啟了話劇舞臺上必由男女共同演出的先例。那是胡適這本鼓吹婦女解放的劇作，第一次由女演員擔綱演出劇中解放的「新女性」。洪深這種「男扮男，女扮女」的做法，一改明清以降禁止女演員公開演出的禁令，成了二十世紀中國現代表演史上最具革命性的一項發展。而女性實際參與早期話劇活動的過程，因此也可以說是提供了我們另一扇視窗，讓我們重新檢視當時所謂的「新女性」論述，對實際生活在當時的社會歷史環境中的女性所造成的震撼、影響，甚至局限。本文的目的即在於從女演員出現在中國現代舞臺之初的現象切入，剖析「新女性」論述以及寫實主義表演對於女性表演藝術家的影響乃至於限制，以及它們與當時的表演藝術發展和社會運動之間的互動，以藉此檢討五四婦女解放運動的內涵。

除了「婦女解放」以及「男女社交公開」的新觀念外，女演員出現在新式舞臺上的另一個重要的意義，則是社會對於性別表演的態度的改變。洪深在 1935 年發表一篇文章〈我們的打鼓時期已經過了嗎？〉，在追述他提倡男女同臺的技巧時，提到他當時對中國舞臺上行之已久的反串表演，特別是由男扮女的乾旦的看法。他說：「我對於男子扮演女子，是感到十二分的厭惡的。也許是因為福洛特〔弗洛依德〕教授講的『性變態』的書，看的太多了；每每看見男人扮女人，我真感到不舒服」(1935: 11–13)。洪深的這番話說明了話劇舞臺上的男女同臺，是出於對傳統劇場反串表演的對抗。事實上，話劇表演不僅兩性同臺，而且男女演員毫不越矩，僅止於扮演自己現實生活的性別角色。這種嚴格的男女分工，使得二十世紀的中國表演體系逐漸與反串的傳統脫離，並且形成一種新的性別認知，即強調演員生理性別角色和舞臺上性別表演的絕對吻合。而這種「男扮男女扮

女」的表演體系，還隱含了一種特定性別觀，即以個人的性生理特徵，作為每一個人的社會角色與分工的規範。

因為這種表演方式是在西方「寫實主義」的影響之下產生，被用來反駁傳統的程式化表演，本文將先探討中國傳統反串表演中的性別觀念，分析女演員在這樣的表演體系下的活動空間和局限。接著我將討論晚清民初這段轉折期，中國劇場工作者在把玩性別表演之間，所流露的世紀末的頹廢情懷。這包括了女演員在晚清傳統劇場重現的社會現象背景，以及辛亥革命之際的一個新興形式——「新劇」對反串表演的再運用，和女演員在新劇舞臺上的一次不成功的革命。最後我將探討「新女性」論述搭配寫實主義，對日後現代舞臺上的性別表演所造成的影響，以及它所開啟的一種新的表演文化。

一、傳統劇場中的反串表演：一塊曖昧矛盾的領域

「反串」表演，特別是由男子反串女角色的表演技巧，是世界許多不同國家的傳統表演中的一個共同經驗，而這種「男扮女」的反串現象，又往往與社會對女演員的禁絕有直接的關聯。例如，莎士比亞作品中的女角色一慣由年輕的男孩扮演，便是因為伊莉莎白時期英國禁止女演員在臺上表演而造成的。同樣的例子在中國也可以看到。京劇中的「乾旦」，也就是專司女角色的男演員，是另一個為世人所熟知的例子。清乾隆皇帝在 1772 年左右下令禁止女子在北京城公開表演，是造成日後乾旦在京劇舞臺上一枝獨秀的主要原因。但如果再往上追溯，我們將發現，中國舞臺上的反串表演，又並不一定全都和官方禁止女子演戲有關。事實上，中國的反串表演比京劇男班制度的形成早了約七百年；許多女演員更是在京劇成為男人的天下前好幾世紀，就已經活躍在中國舞臺上。在中國古代表演史中，女演員不僅曾占有十分重要的地位，她們還經常在舞臺上反串男角色，有時甚至超越男演員的成就。最值得我們注意的是，許多女演員即便在與男子同臺的場合中，也照樣反串男角色，絲毫不讓鬚眉。這種男女共臺，卻又彼此反串的現象，不僅與二十世紀在話劇舞臺上掀起的革命大異其趣，它

可能還暗示了古代中國人獨特的性別觀。

根據曾永義教授的考證，「坤生」，也就是專司男角色的女演員，在中唐時就已出現，僅稍晚於初唐出現的乾旦 (1976)。元代作家夏庭芝在他的《青樓集》中，則紀錄了逾百位元代雜劇、散樂、說唱等表演形式的女演員的生活與藝術活動。這些女演員不僅經常扮演以唱唸為主的老生，也往往善於表現那些需要高難度的武打與身段的武生。例如，天錫秀是一個善武工的坤角，她「善綠林雜劇，足甚小而武步甚壯」(1990: 142)；另一位坤角平陽奴雖瞎了一眼，仍以綠林好漢的武打角色名著一時，她最為人稱道的是將自己四體文繡，以絕妙的化裝及技巧去模擬扮演這類古代幫派人物。

此外，元代坤角在男女混班的劇團中仍能以男角色著稱的特殊現象，更進一步證明了女演員當時高超的演技。一幅完成於 1324 年的山西省洪峒縣廣勝寺內的壁畫，恐怕是現存有關女演員這類成就的最早圖像證明（圖 1）。此圖橫軸上書「大行散樂忠都秀在此作場」，紀錄了一支由當時著名的女演員忠都秀率領的散樂劇團，在 1324 年該寺廟一次重要的祭奠中獻演的景況。圖中間著紅衣的就是忠都秀，她在劇中反串一個做官的男角色。圍在忠都秀四周的，是扮演其他次要角色的男女演員。忠都秀在此圖中所占的主要領導位置，以及該圖橫軸的標示，都說明元代社會對女演員參與表演活動，不僅不反對，反而十分的支持和肯定。

元代坤生的活動似乎暗示著古代中國社會對「性別表演」的某種認知，即男女演員生理的差異並不構成他們在舞臺上表演的性別角色的主要依據。相反的，劇中人的性別是透過服裝和身段來表現。① 換言之，舞臺上流行的反串表演，說明了當時的社會，將「性別」視為一種藝術活動來欣賞。因為演員是靠著服裝以及身段，來扮演角色的，它似乎暗示「服裝」及「身段」這種「外在條件」，才是一個社會地位文化判別與認定性別差異的標準。既然「性別」是一連串由肢體等外在元素所構成的符號，

---

① 反串表演，中外皆有，但它所隱含的意義，會因為歷史文化背景的不同而相異。有關世界各地反串表演的分析，請參 Lesley Ferris 所編*Crossing The Stage: Controversies on Cross-dressing.*

圖 1. 山西省洪峒縣廣勝寺明應王殿內「大行散樂忠都秀在此作場」壁畫。取材自沈從文著《中國古代服飾研究》，圖一五六。

它就不一定被認為是個人天生自然的本質表現。正因為這些條件和元素是外在的，可以穿上和脫下，可以自由地取放，「性別」因此可以任由演員把玩、可以是一種表演。這種將性別視為表演的態度，和以演員的肢體表演為審美依據的表演文化，似乎透露著某種程度的逾越，允許演員跨越他們日常生活中的性別角色。

然而這種潛在舞臺表演中的逾越的可能性，卻被社會對演員的其他限制所抵消。元代法令對演員們私下出入的衣著乘車等行為，進行嚴密的監控，限定他們「出入只服皂背子，不得乘作馬車」，而且，樂人不准與良家通婚，不准參加科舉考試等等。這些律令將演員和一般人民區分開來，使得他們連跨越自身的社會階級都很困難，更遑論逾越性別的藩籬了。

比起男演員，那些經年在大庭廣眾前拋頭露面的女伶們的待遇就更是等而下之。元代男女演員的婚姻也受到當局嚴密的監控，他們只能與同行通婚，而不能與更高的社會階層互嫁娶。受此限制，女演員至多只能嫁給同行，但她們大多數連這種權力都被剝奪，而淪為官門豪府的姬妾，或被「權豪子」們玩弄，受到如妓女般的待遇。在夏庭芝的記載中，汪憐憐和樊事真兩位坤角為了抵抗公卿士大夫「權豪子」對她們的索求和騷擾，一個是自毀其形，一個是刺瞎了雙眼。元代律令對演員的嚴密監控，以及女演員受所到的差別待遇，自然是出於當時嚴格的社會階級制度，與演員被視為賤民的現象，有直接的關係。事實上，中國歷代演員都受到程度不等的歧視與排斥，表面上的原因是他們過著異於常人的「衝州撞府」的生活方式，使他們被當局認為有礙社會安定，甚至有傳播不良社會風氣的嫌疑。但深究一層，主政者對演員的排擠，恐怕還出於對戲劇本身所容許的某種逾越的懼怕。換言之，透過扮演的活動，演員在舞臺上可以跨越既有的社會規範和階級制度，自由的扮好演壞，當富貴、裝盜匪。這對於極力想鞏固社會階級與秩序的主政者，自然是極具威脅。當局因此制定種種律令，以抵消隱含在表演活動中逾越社會藩籬的任何可能性。這使得演員一方面可以隨意地在舞臺上扮帝王、裝權貴，但另一方面，他們在舞臺下的現實世界裡，卻只能過著如賤民般的生活，所有逾越的可能性與空間也被一筆勾消。而女演員被視為妓女般任人摧殘，則還可能隱含著社會對她們

在舞臺上逾越「性別」藩籬的進一步「懲罰」。

Howe 和 Davis 兩位美國女性主義戲劇學者，在研究有關英國女演員受到歧視的報告中，不約而同地指出歷史上將女伶視為妓女的原因，完全是出於一種「敵視女性者的憤怒反應」(a mysogynist resentment)，它所針對的正是那些在事業上有所成就，又獲得經濟獨立的女演員們 (1992; 1991)。也就是說，當女演員闖入了男性領導的領域時，她們同時也被拒於所謂「良家婦女」的大門外。社會對女演員的這種待遇，不僅英國如此，中國亦然。元代社會一方面透過各種律令，限定演員的食衣住行，將他們與社會其他階級分開來，不允許他們跨越本身的階級。另一方面，女演員還被當做妓女般玩弄。縱使她們可以在舞臺上「四體文繡」地扮綠林，或不顧自小就被裹綁的小腳，練就一身好武藝，展現男人般勇健雄壯的武步，但仍無法阻止富豪權勢者對她們的女體的褻玩和慾求。而那些所謂的「權豪子」，似乎也正透過這種行為來控制那些在舞臺上違反良家婦女「大門不出，二門不邁」的美德的女演員，挫敗那些可能藉著在舞臺上跨越性別藩籬的特權，脫韁而去的坤生們。換句話說，這些達官貴人們對待坤生／女演員的褻玩態度，是為了要征服彼等在臺上的不羈演出，並防止她們在現實生活中也跨越性別階級的界限。我們或者也可以說這種褻玩態度的另一層意義，在於區分現實生活和舞臺表演，釐清演員在現實生活中真正的性別屬性，以維持社會所認可的男女性別的分際。不論如何，這種嚴峻的律令與社會階級制度，以及看戲大眾的褻玩態度，都透露著社會對那些不羈的女體（特別是那些經常在舞臺上穿著男子衣服的女體）的焦慮。同樣的焦慮，在二十世紀的女演員們重新回到舞臺，並大膽演出許多前衛新潮的「新女性」角色時，還將再度出現，只不過它換了一種方式，是透過蓬勃的報章雜誌等媒體輿論的形式來呈現。這一點，我們將在後面討論。

如何在舞臺上鞏固兩性對壘的意識形態，到了清代就顯得更加重要。同時，這種看緊男女性別二極對立的真正意圖，又往往是對「女性」性別的歧視和壓抑。明清兩代多次禁止女演員在公共場合演出的禁例，主要就是要阻止女性在社會上的公開活動。乾隆皇帝在十八世紀中強力禁絕女演員在北京城出沒的結果，更使得女演員逐漸從中國舞臺上消失，並直接導

致許多較晚形成的劇種中，出現了不用女演員、僅以男人反串女角的「全男班」的表演制度。這種制度不僅用來阻止女性參與，它的主要目的尤其在於規範和加強兩性差異的意識形態。京劇表演藝術的發展，恰恰說明了這種情況。當乾隆皇帝禁止女子演戲時，一位隨著四大徽班進京的秦腔男演員魏長生 (1774–1820)，發展出「踩蹻」的技巧，將一塊形同女子纏足的木塊踩在雙腳下，模擬女子扭捏嬌嬈的姿態。在此，魏長生視「纏足」為「女性」符號，在小腳和女人之間畫上等號的做法，立即受到當時其他男演員的肯定。他們競相模仿，認為這個技巧完備了京劇的旦角表演方法。「踩蹻」從此成為京劇演員的基本工，一直沿襲到今天，在臺北的劇校訓練中，我們還可以看到年輕的學生，戰戰兢兢地站立在豎起的磚塊上，練習「蹻工」。

從「纏足」到「踩蹻」的演變，讓我們看到社會對女子身心的摧殘和壓迫，如何巧妙地蛻變為一種藝術的審美活動！對於這種轉變、對於魏長生和當時的男演員在舞臺上表現女性的方法，我們不妨援用一位美國當代女性主義學者 Jill Dolan 對美國社會中一種男人間彼此競爭模仿女子的表演 Drag Performance 的評論，Dolan 認為在這種類似「人妖秀」的表演中，「透過男演員們彼此的認可，『女性』被建構成一種神話，一個文化和意識形態的客體」(Dolan 1985: 8)。不論是京劇的乾旦藝術或 Dolan 筆下的「人妖秀」，這類「男扮女」的反串表演都暗示，「女人」其實是男人在舞臺上創造出來的概念，而那些在現實生活中被冠以「女人」身分的個體，一樣是被用來證明男人存在的客體，而受到父系社會對「女性」性別的定義所局限，並沒有任何的主題性。

有趣的是，伴隨著京劇「乾旦」的普及化還產生了一種十分受爭議的社會風尚。滿清律令曾禁止官員走訪妓女，年輕的乾旦男演員便成了妓女的替代品，一種新形態的妓女院 ——「相公堂子」於是應運而生。在這類堂子裡，年輕男孩接受一些旦角表演的訓練，在買春客前扮成戲劇中的女子，成為滿清官吏的新玩物。這種只禁女妓不禁男妓的法令似乎說明當時社會對女性性慾的畏懼與壓抑。隨著這種禁令的實施，到了十九世紀中，「相公堂子」盛及一時，成為北京城裡一種特殊的文化產物。許多窮苦人

家的孩子便被賣到堂子去，養家活口。事實上，一直到本世紀上半，不少活躍於京劇舞臺上的著名乾旦男演員，最早都曾被迫在這類堂子中賣笑。「賣身」和「表演」之間的密切關聯，正是造成社會對表演這一行業歧視的另一個原因。

美國學者 Lesley Ferris 曾在一本研究反串表演的專書*Crossing the Stage*中，提到一種於 1599 年在羅馬興起、後又傳至英國的歌劇表演技巧，即，將年青男孩在變音前去勢，以保持他們淳美的童音，使他們能夠持續扮演女高音。Ferris 指出，「這些男童的活動標示著社會文化中對性別的一種自相矛盾的焦慮：當這些男童演員如天籟般的音質受到無盡的推崇的同時，他們那被閹割的軀體，卻也成為污辱和恥笑的對象」(1993: 15)。在中國社會裡，「相公堂子」裡那些男童所遭受的恥笑和鄙視，以及他們受歡迎的程度，同樣顯現一種對「反串表演」既複雜又矛盾的態度。一方面，社會對這類半男不女的乾旦有某種程度上的排擠，因為他們有損男子雄壯的氣概，威脅主流社會所信仰的男性之異於女性的「真理」；另一方面，許多表面上鄙視這些乾旦男妓的，卻又是堂子的常客！「相公堂子」著實讓同性間的性交易變得更垂手可得，但也因而與社會所規範為正常的異性性行為相牴觸。正是這種既曖昧又矛盾的不穩定特質，使得辛亥革命之際，不少醉心革命的青年男女，重新玩起「反串」的把戲。而他們的目的則是在混亂頹靡的世紀末，向就要傾塌的舊勢力和即將形成的新威權挑戰。

二、辛亥革命前後的戲劇改革與性別表演：革命或反革命？

在十九世紀末的中國，「服裝」這個已被高度規範化的符號系統，成了兵家必爭之地，一場想要擺脫過去的社會規範的抗爭，正是從顛覆衣服的性別符號開始的。首先是女演員再度出現在開埠後土洋混雜的上海。在舞臺上，她們重新露臉，扮演男角色，公然向禁止女子演戲的滿清禁令挑戰；在大街上，她們更是肆無忌憚地競相以男人裝扮為時尚，無視於一般所謂的婦道。不僅女演員如此，一群滿懷改革之志的名門閨秀，也同樣喜作男人裝扮，和男同志們參與推翻滿清的工作。這些女演員和女革命家一

樣，「竊用」男子的裝扮以向世人宣布她們與男子的平等；她們的做法不僅意欲超越性別的藩籬，也是中國婦女解放運動的先聲。

㈠清末女演員復出傳統舞臺

滿清的統治首先從開埠後的上海開始鬆弛，它過去的種種禁令在這裡逐漸受到挑戰。女演員便是在這種情況之下復出傳統舞臺。這類被當時上海社會稱為「髦兒班」的女班，最早僅出席一些私人的宴會，主要以曲藝表演為主，其他身段武打等技巧則較差；後來，一些戲班經理看到髦兒班受到歡迎，便開始與戲院簽約，也為一般大眾演出。1894 年開張的「美心茶園」，便是第一個雇用髦兒班的劇場。1912 年，北京的演員俞振庭，趁著革命成功的當頭，籲請新出爐的民國政府，取消女演員的禁令，坤角於是開始在北京出現（馬， 1992: 245–6）。

在專業的劇場為陌生的群眾演出，刺激了女演員技藝的精進，鼓勵她們拓展其他難度較高的領域，如老生，花臉，乃至武生。儘管她們的技藝增進許多，卻仍然很難贏得社會的尊敬。李又寧和張玉法兩位教授主編的《近代中國女權運動史料》，曾收錄一則當時上海京劇舞臺上，一位名叫周處的坤角女演員的遭遇。這則紀錄描述當時社會對女藝人的非難和輕蔑的情形：

> 周處以唱淨著。一日，有豪客臨劇場，使演《槊果園》，語之曰：果能袒蕩登場，當以鉅金為犒，概《槊果園》中之是尉遲恭者，每赤身出場，故客難之。周利其金，竟從之。其實周登臺時，有長尺許之假鬚，披拂胸前，兩乳被掩無跡，此外雖袒以示人，原無別於男子也 (1975: 70)。

從周處和豪客一來一往的較量看來，當時人們對女演員的興趣，主要仍集中在如何馴服女體，以凸顯女演員的生理特徵，來嘲弄和阻止她們在舞臺上意欲僭越自己的性別角色，意欲與男人一爭高下的野心。這則紀錄中的看客，他那略嫌神經質的小心眼舉動，卻也並非無的放矢。畢竟女演員已經有兩百多年不曾出現在大型的商業表演中，而在晚清那樣一個混沌的時代裡，女演員的反串和喬裝，多少是有點向父系社會的價值體系挑釁的意味。

事實上，在本世紀初，男裝打扮儼然成為女伶間的一種時髦風尚。穿著西式或中式男裝的女伶們，大膽地在上海大街上呼嘯而過是很稀鬆平常的。《點石齋畫報》上就曾記載著一個名叫王雲遷的女藝人，因為不滿當時反穿男裝的新潮女子，其實都只是為了要吸引男人的注目，並不能夠在言行舉止上也掩人耳目，真正跳越性別的分際，因此，王雲遷索性採取更激進的手段，不僅喬裝改扮成一名男子，更與人相約，在酒店中豪氣地飲酒划拳，騙過了在場的舊識與新知（圖2）。《點石齋》的撰寫人在這篇題名為〈不甘雌伏〉的報導中，對王雲遷此舉作了這麼個有趣的評論：「海上為通商之總匯——四方遊客接踵而至，試問飛觴綺席賣笑瓊樓，朝停陌上之路，夕宿花間之睫，誰復辨其為盜為賊為倡優為隸卒？蒼狗白雲世情同，既區區一妓云何者？」

㈡新劇舞臺上的性別之爭

當反抗滿清的革命席捲晚清社會時，一種直接受到日本「壯士劇」（或譯「志士劇」、「壯士芝居」）影響，又混合了西方浪漫主義戲劇的劇種——「新劇」開始在中國都會風行起來。這個崛起於風起雲湧的時代的新劇種，很快地與革命相結合，當時不少的新劇家甚至利用劇場宣揚其政治理念，新劇因此一度成為革命的廣播站。有趣的是，這群懷抱改革理想的藝術家，雖然費盡唇舌在臺上搬弄時事，卻竟然依舊沿用老式的乾旦技巧反串女角色！其中部分的表演者，多少是借用反串女子的機會，反抗舊社會對他們的期望，或逃避對新威權的失望。但大多數的人則還是出於對女子演戲的鄙視與懷疑，認為演戲是男人的專利，以至於進入民國後，當一群女演員開始出現在新劇舞臺上，與男人一起口沫橫飛地議論時事時，這些「保守」的「前革命家」索性祭出賢妻良母的招牌，告誡那些興致勃勃的女新劇家，「女學界的舞臺應該在廚房和育嬰室，參與舞臺活動只會令其敗壞女界名聲」（鳳，1914: 11）！這兩種對待反串表演截然不同的心態，似乎暗示當時的社會風氣尚處於一種過渡時期，婦女解放還只是一群少數特殊階級婦女的專利，同時也只有在依附於大環境政治改革的條件下，婦運才有活動的空間。

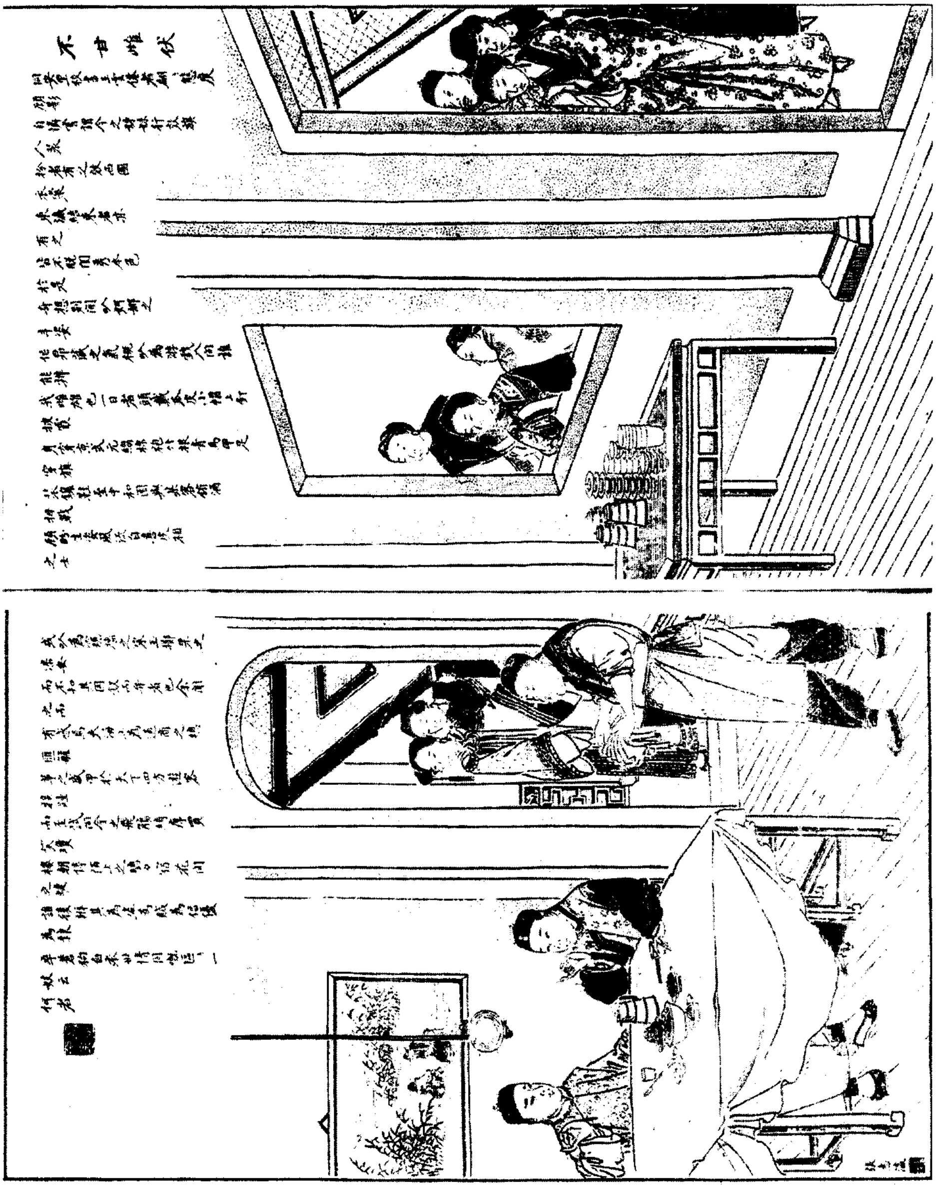

圖 2.《點石齋畫報》「不甘雌伏」，記載女校書王雲遷（圖中左二）的反串行跡。

雖然新劇家率先運用西方現代戲劇中的白話對話的表演形式，以及寫實風格的舞臺裝置，為五四話劇運動鋪路，但在新文學論戰之際，他們半調子式的改革，仍然飽受攻擊。事實上，雖然五四話劇家對白話劇本和寫實舞臺的探討，主要是承襲自新劇的成果，但拋開對傳統程式化表演的眷戀的強烈欲求，則使得他們和新劇分道揚鑣。為此，那些自新劇起家，又轉向話劇，但仍然對反串有所偏好的藝術家，如歐陽予倩，最後只能在傳統的舞臺上，一償宿願。② 新劇家對反串表演的運用，因此可以說是銜接新舊文化的關鍵；它一方面為傳統反串表演注入新意，卻也暫時終結了這項歷史悠久的表演文化。③

從演出的形式上來看，新劇基本上可以劃分為兩個階段，第一個階段是在日本的萌芽期，大部分演出的都是西方為主的表現方式。這個階段由李叔同等人於 1907 年組成的「春柳劇團」開始，演出的劇目包括法國浪漫主義作家大仲馬的《茶花女》，美國女作家 Beecher-Stowe 一部描寫黑奴爭取解放的前衛作品《黑奴籲天錄》(*Uncle Tom's Cabin*)，法國劇作家薩都 (Sardou) 的《熱血》(*La Tosca*) 等等。主要的參與者，都是在晚清時留學日本的中國學生和藝術家。著名的李叔同、歐陽予倩，以及陸鏡若、吳我遵等人，都是這一時期的重要人物，而他們又都以反串女角色名著一時。第二個階段則始於 1910 年，新劇傳回中國本土，開始在上海等大都會流行後的蓬勃期。這時候的新劇混合了一些新的表演技巧，諸如沒有事先寫成的劇本，而演員僅按大綱在臺上即興發揮，並加入大量的即席化裝演講，使演員可以針對時事發表議論。在諸多新編劇目中，包括不止一部以秋瑾事蹟編寫的幕表，說明當時社會對這位女革命烈士的注意。④ 民國以後的新劇還出現了一種所謂的「家庭劇」，這時期的新劇已經成為革命後

② 歐陽予倩是最好的例子。他雖然從新劇轉移到話劇，但他一直執著於自己的旦角表演，而以旦角立足京劇舞臺，與梅蘭芳合稱「南歐北梅」。

③ 這裡說新劇暫時總結反串，因為在五四之後，傳統舞臺上，還出現一種以女班為首的反串表演，例如，在上海一帶十分活躍的紹興戲（越劇），即以女班名著一時，後來甚至有男演員模仿女演員反串男角色的有趣現象。

④ 王衛民主編的《中國早期話劇選》(1989)，還選錄了《邱菽園毀家》一劇的幕表，該劇藉由臺灣士紳要求獨立也不願受日本統治的史實，嘲弄滿清的軟弱。這恐怕是第一部提倡臺灣獨立的作品，如今讀來，不免令人莞爾。

的都會中，一項十分受到歡迎的大眾娛樂，一連串較具商業功能的劇目，也應運而生。

不論哪一個時期的新劇家們，主要目的都是改革戲曲，使劇場更能與整個大時代的需求相呼應。因此，他們一方面逐漸放棄傳統劇場中簡單又象徵性的場面調度，改以現實生活中的道具服飾等，布置舞臺；而他們所改編或編寫的主要作品，同時也多涉及革命或社會改革的主題。例如新劇第一次的舞臺作品，同時也是最常被搬演的劇目之一，是改編自大仲馬的《茶花女》，劇中女主角對愛情的堅貞，像是替那些仍舊受到舊式婚姻制約的年輕藝術家們出了一口怨氣一般，呼應著他們心中對社會改革的熱切期望；薩都的《熱血》則描述一個女子身處法國革命時期，協助革命志士的故事。另外，透過當時美國的前衛作品《黑奴籲天錄》，中國的新劇家還抒發了他們對列強環伺和壓迫的不滿。至於稍後中國劇作家自編的劇目更是與當時的政治事件與人物事蹟，息息相關。這股濃濃的革命熱忱，還經常與男女間浪漫的激情糾纏在一起，《茶花女》和《熱血》正是兩個最典型的例子。面對這種纏綿悱惻的劇情，那些以改革為職志的年輕新劇家非但不退縮，還十分熱衷於和同性藝術家在臺上演出異性戀愛的場景，不少人甚至十分沉湎於胭脂花粉之間，享受扮演劇中浪漫女主角的樂趣。

歐陽予倩曾如此描述他早期對扮演女子的著迷：「我最喜歡作那種穿著長裙上臺階的姿勢。在這個戲裡〔指 1908 年演出《熱血》的女主角時〕卻沒有輪著，一直等到上海新舞臺演出《拿破侖趣史》的時候，才達目的」(1958: 19)。春柳社的創始人李叔同則十分偏好扮演西方女子。根據歐陽的回憶，李叔同是從西方的繪畫中尋找模仿的對象：「他很注意動作和姿態，他有好些頭套和衣服，常常一個人在房裡打扮起來照鏡子，自己當模特兒供自己研究，根據所得設法到臺上演出」(1958: 14)。最著名的例子是，前中共總理周恩來，也曾經是新劇舞臺上十分活躍的現代乾旦（圖 3、4、5）。1913 年到 1915 年，當周恩來還是天津南開中學的學生時，便經常在學校的劇團中反串女角色。南開當時雖只是個學校劇團，但因為他們作風新穎，一度被邀請到北京在梅蘭芳等著名的專業演員面前演出（崔，1989: 43）。歐陽予倩、李叔同、周恩來的例子，實際上代表了新劇家對

圖 3. 周恩來（左二）在 1915 年時，反串演出南開學校劇團《仇大娘》中一角。取材自崔國良、夏家善等編著的《南開話劇運動史料，1909–1922》(1984)。

反串表演的不同運用，每一個例子都有它們本身的意義，和出於不同的社會背景。

圖 4. 歐陽予倩在《家庭恩怨記》中，反串小桃紅。取材自《歐陽予倩全集》第五冊。

新劇的反串表演，表面看來好像是沿襲清代以來的習俗，其實不然。首先，大部份新劇家的出身背景就和傳統劇場的演員不同：他們既不是寒

門子弟，也不是來自戲劇世家；相反的，因為大多出身貴族或士紳階級，他們對戲劇的狂熱，甚至對乾旦這個一直與娼妓聯想在一起的角色的著迷，往往是基於對傳統價值觀的反抗。例如，對出身湖南望族的歐陽予倩而言，他在上海的戲劇活動，早期讓他得以逃避家庭的約束以及作兒子的傳統職責。另外，他似乎也樂於透過扮演《熱血》劇中那個同情革命黨人的女子，表達他雖出身滿清官宦世家，卻對革命寄予浪漫同情的處境。稍晚，在舞臺上反串女角色，似乎還提供他一個發洩的管道，抒發他對民國以後仍然腐敗混亂的政局的不滿和煩悶，是他輕狂不羈的生活的一部份。他白天策馬狂奔，晚上則演戲縱酒。例如，民國 2 年，歐陽曾在家鄉湖南編演一部戲《運動力》，嘲諷那些前革命志士在民國建立後，卻一味沉溺於奢華享樂的百態。一晚，扮演劇中革命志士的演員，在眾人不察的情形下，在後臺叫了一桌酒席，當臺上演到眾志士招妓縱酒狂歡的一景時，他們竟然將那桌真的酒席般上臺去，其他扮演妓女的演員，在錯愕之餘，索性順勢發展，真的將他們灌醉在舞臺上。歐陽予倩和那些新劇家不知是否也用同樣輕狂的態度，藉著反串女角色，來嘲諷他們過去對那些革命志士的壯志凌雲的崇拜？

李叔同這位一生遭變似謎的藝術家，則對反串女子另有一番寄情。身為著名的音樂家、作曲家、畫家和名門之後，他在三十八歲那年，突然出家，拋開一切紅塵羈絆的決定，最為人樂道。在眾多解釋中，也有人提出這可能和他的同性戀傾向有關。不論如何，一些關於李叔同從事新劇活動的記載，似乎一直暗示他在這方面的傾向。例如，歐陽予倩曾追憶李叔同在日本從事新劇活動時，不僅偏好扮演女人，同時，為了能夠經常在舞臺上演出男女浪漫的情節，他還特別訓練一名從廣東來的小提琴手，極力想讓那少年成為一個小生，以便和自己配戲 (1958: 14)。歐陽予倩的口氣雖然十分含蓄，但對李叔同的這個傾向的指涉，仍不斷的流露在他的字裡行間。儘管李叔同在回到中國後便對舞臺止步，但他在私下似乎仍然對女裝打扮十分鍾情。包天笑就曾指出他在友人處看過幾幀李叔同不演戲後，穿著《茶花女》的女裝所拍的照片 (1990: 478)。

圖 5. 李叔同（右）在《茶花女》中的劇照。取材自《近代天津圖志》(1992)。

雖然李叔同有可能藉由戲劇的方式，探索他對同性關係的幻想，但他卻並不曾跨越幻想的層面。歐陽予倩也提到，一個傾慕李的女裝扮相的觀眾，曾到後臺致意，卻被李掏了出去，並且憤然要求不要將他當作堂子裡的人。不僅李叔同如此，歐陽予倩也一再努力將他們的活動和堂子裡的男妓區分開，強調他們的反串是一種藝術活動。

歐陽予倩等人的辯護，恰好說明當時社會對反串表演的保守態度。似乎正是這種保守的風氣，繼續令一群藝術家相信「反串」仍然可以是一種逾越極限的危險遊戲，而樂此不疲。他們有些人甚至將舞臺表演延續到現實生活中。例如，專門報導上海娛樂活動的《繁華雜誌》，曾紀錄當時新劇家的怪誕行徑，說他們：「街上行走大半頭戴花格子鴨舌帽以為標誌，其花旦大半蓄髮及肩，使人一望而知」（錢， 1914: 15）。圖 6 是《繁華雜誌》所刊出的兩位頗具盛名的新劇家高梨痕和戴病蝶的女裝照；他倆雖不是旦角，卻也一樣喜歡作女子裝扮，當時新劇界的風氣，可見一斑。歐

陽予倩也曾生動的描述李叔同的一個友人，同是新劇旦角的男演員黃二難，說黃曾勸他：「粉紙不可不帶，香水不可不擦，少年本當漂亮，得漂亮時何妨漂亮……」等，而黃有一次還送給歐陽一頂女帽，並說：「只要漂亮，何妨戴戴」(1958: 14)！

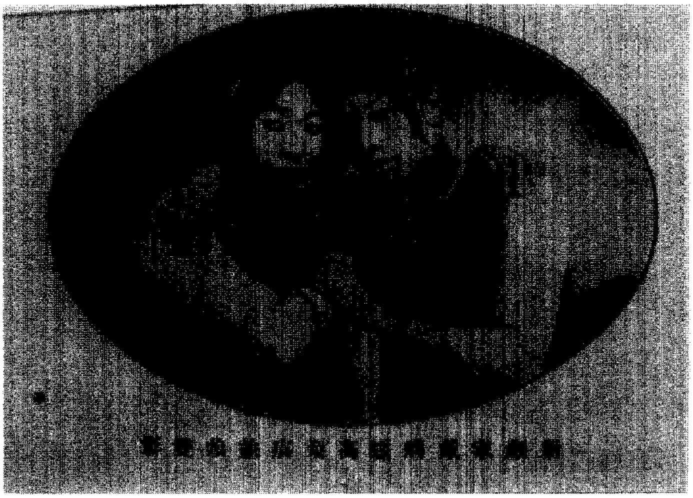

圖 6. 新劇家戴病蝶、高梨痕的女裝照。取材自1914 年《繁華雜誌》。

誠然，當時的新劇家可能真的視「反串」為一種逾越性別藩籬、反抗保守社會規範的一種手段，但那並不意味著他們因此較能同情女人，或支持婦女解放。相反的，不少新劇家一方面在舞臺上反串女角色，另一方面卻又對女性懷有濃重的歧視和敵意，因此當 1914 年女演員開始出現在上海舞臺上時，一些受到威脅的男演員，立刻對她們大肆批評，不斷反應出一種和主流社會一樣保守的態度。

本文曾提到辛亥革命期間，新劇家發展出一種類似後來的活報劇 (Living Newspaper) 般化粧即席演講的形式，⑤ 有利於表演者針砭時事，將舞臺

⑤ 「活報劇」(Living Newspaper) 一詞源於一九三〇年代美國 (Cambridge, 1988: 591)，指一種由報界人士和劇場工作者共同創作，運用紀錄紀實方法的戲劇形式，旨在透過表演向大眾傳遞社會問題，並進而敦促改革的形成。辛亥革命時期新劇家採用的擷取重大新聞事件以為劇目的做法，與此十分類似。同樣的活報劇般的即席化粧演講方法，後來在抗戰演劇以及延安的戲劇活動中，也常被運用。

上的表演和劇場外的社會狀況拉得更近。這種方式使得新劇很快受到歡迎，再加上民國之後所發展出的家庭劇，新劇的發展在民國3 年時，一下子達到了最高峯。根據周劍雲的估計，就在這一年，上海新劇團多達三十餘個，新劇家則逾一千五百人，其中至少有六個女子新劇團，如第一、普化、大同、興民、閨閣等等。大部份的女子劇團一如傳統京班，不與男演員共臺，因此他們不僅擔任旦角，也必須擅長男角色。而且不少的女新劇家上臺後也能針砭時事，侃侃而談。例如，黃蕙芬「身材魁梧，舉止勇健，白口復慷慨激昂，斬釘截鐵，素以激烈派老生鳴於時」（周， 1914b: 7）。而謝桐影的小生扮相臺客，則是皎如玉樹臨風。此外，這些女演員的出現，也開始讓人感到男性扮演女角色的不足之處。第一劇團悲旦林如心的表演，讓周劍雲服氣之餘，甚至讚嘆即便當時最好的乾旦如陳大悲、馬絳士也要退避三舍（同上）。

女新劇家和傳統舞臺的坤角最大的不同，在於她們的表演較為自然生活化，演員必須從日常生活中觀察模仿，而不是因循一套固定的表現程式。因此比起晚清時那些喬裝打扮的女伶，她們可能更能夠從表演中，超越既有的兩性意識形態。事實上從一些流傳下來的男女新劇家的照片上，我們今天也難辨他們雌雄（圖 7）。然而當這些女新劇家們頭角嶄露的時候，社會大眾開始對她們發出微詞。民國3 年年底，江蘇省教廳通令解散上海所有女子劇團，認為她們有損社會善良風氣，特別是女演員有賣色的嫌疑。不僅當局如此反應，在原本就極為稀少的有關女子新劇家的記載裡，大部份都不忘對這些女演員的行為操守，提出質疑。例如，周劍雲在他的〈新劇概論〉裡，論及女演員的活動時，一面肯定林如心、黃蕙芬、謝桐影皆為不可多得之才，卻又刻薄地加一句：「然只指演劇而言，至其行為如何，則不可得知也」(1914c: 9)。

男新劇家和當局獨獨對女演員私生活道德的擔慮，反應出他們對女性的非難。畢竟在民國初年許多男演員本身也是放浪形骸。歐陽予倩就曾指出當時不是只有女演員才會賣身，許多男演員也甘願屈身為貴婦少奶奶們的玩物。歐陽承認他自己也經常受到騷擾。一次，在好奇心的驅使下，他應邀赴約，當他走進旅館的房間時，相約的S 小姐斜躺在床上，問歐陽擦

什麼粉，用什麼胭脂，戴什麼花，梳頭的是男人抑是女人？接著拿起歐陽的手說：「我就喜歡人家拿我鬧著玩。一個女人給男人拿來尋開心，是多麼快樂的事啊！你天天扮女人，你不懂女人的心裡嗎（歐陽，1958: 81）？」歐陽予倩對於他和 S 小姐這段邂逅奇遇的生動描述，似乎指證女性在當時表演文化中的地位，已由被動的被窺視轉而為主動的消費，但 S 小姐口中喃喃唸道被人尋開心的快感，同時又回應女人的傳統角色。在這場曖昧顛倒的性別角色遊戲裡，男人和女人一樣地樂此不疲吧？女演員們放蕩不羈的頹廢形跡，其實應該只是這種世紀末制度崩塌的眾多脫序現象之一，新劇界和當局只非難她們而無視於男演員的行為，毋寧更突顯中國社會對女子的一貫歧見，和這個一直與革命唇齒相依、號稱以社會教育為職志的藝術形式的保守與「反革命」的一面吧。

圖 7. 女新劇家悲旦林如心（左），小生謝桐影（右）。取材自 1914 年《繁華雜誌》。

以潑辣旦名著一時的另一位新劇家鳳昔醉，則更露骨地表明社會排斥

女子新劇，是因為女子智識能力不足。在一篇〈解散女子新劇社感言〉的文章裡，鳳昔醉再度祭出家庭才是女人的天地的陳腐教條。他說：「今之所謂新劇家者，良莠不齊，男子尚如是，況知識較薄弱之女子乎」(1914: 11)。他認為那些對新劇興致勃勃的女子「勢必以新劇家之頭銜，敗壞女界之道德，是則，非但不能裨益社會，一切女界大好名譽，新劇名譽，俱將盡付流水，為世人所不齒。」鳳昔醉進一步勸戒她們：「今之女子新劇團之組織，儼然亦以教育為目的，非以金錢為目的也。竊謂女子教育尚在幼稚時代，烏克肩此重任，即或有一二女子其學識以超上乘，然女子教育應在家庭勉為賢母，勉為賢婦，此為女子之天職，若夫社會教育似當男子是賴，奈何女新劇家欲捨本逐末。」

在女子新劇被禁之前，不少中國婦女如秋瑾等，早已與男子並肩奮鬥，而她們的事蹟也廣為人知，至少她們的故事曾出現在新劇舞臺上。江蘇當局和男新劇家這種反潮流的做法和觀點，因此可以看成是父系社會懼怕女人與日俱增的能力會對他們造成威脅的一種反應，同時也是社會大眾在新時代來臨前，更多女性將被解放之際的最後一搏，徒然希望能穩住即將瓦解的男女授受不親的性別隔離制度。

當時北方戲劇改革的另一個中心——天津的南開學校，也正處於類似的性別掙扎中。在校長張伯麟的領導下，南開在 1909 年便開始新劇的活動，比上海新劇早了一年。在招收女生之前，南開只有男學生上臺表演，招收女生後，男女不同臺的情況，也一直從 1909 年維持到 1928 年。而他們對待觀眾，也是施予男女分隔的方法：從 1909 年到 1914 年，到南開的男女觀眾不可同行，所有看戲的觀眾，一律按其性別被隔日錯開例如，南開每周對女性觀眾開放一次，對男性觀眾開放三次。自 1915 年起，他們不再將男女觀眾隔日錯開，而是以劇院中的走道，將劇院的男女看席隔開。前面提到的周恩來，便是在這樣的氣氛中，以旦角出現在北方舞臺上。後來以《雷雨》成名的話劇作家曹禺，也曾於 1928 年在南開舞臺上，反串演出易卜生的《人民公敵》中的女角色。

從全男班的組織，到對女演員的非議，乃至男女區隔的觀戲行為，再再使得中國舞臺上的第一次現代化運動，無法擺脫男女有別傳統觀念的束

縛。中國女演員必須等待另一次更徹底的解放，才能作出真正的現代化表演。

三、五四話劇與「新女性」女演員：與偷窺並行的現代化

㈠革命是創造新的婦德？

胡適的《終身大事》，或者說易卜生的《傀儡家庭》之所以會在五四時期得到廣大的回響，主要是它們總結了當時婦女解放的訴求——「出走」。對當時鼓吹改革的青年而言，上述兩劇中女主角從家庭出走的行動，一針見血地指出，不論是追求戀愛自由、婚姻自主、或要求男女社交公開，最終目的都是要從傳統和過去出走，奔向另一個嶄新的起點。對女性而言，意義尤其大。但是，從一個傳統的家庭走到另一個小家庭，或邁向一種新的兩性關係時，「新女性」究竟獲得了什麼樣的新地位？她們所要扮演的角色，真的和傳統女性完全不同嗎？

以胡適的《終身大事》為例，劇中那位勇敢反抗父母的新女性，在緊要的關頭時，是她的男朋友從外面遞給她一張字條，提醒她婚姻這樁終身大事，她應該自己決定。耐人尋味的是，這個關鍵性的人物，竟從不曾出現在舞臺上。如此神秘不可見，卻又對女主角亞梅出走，有決定性的影響，這個角色似乎暗示，「女性解放」的背後實際上還有一個更大的操控的力量、更重要的目標。同樣的設計，我們也可以在郭沫若的《卓文君》看到。在郭的劇本裡，司馬相如也是從來不曾出現在舞臺上。劇中的卓文君更不是一開始，便展現明顯的革命氣質。相反的，她先受到婢女紅蕭的鼓舞，才敢主動追求自己的幸福，而偷偷與司馬相如隔牆傳情。後來，紅蕭不幸在關鍵時刻死去，無助的卓文君幾乎放棄，一直等她看到通往司馬相如家的門，神秘地打開後，卓文君才受到鼓舞，一面大呼「我的主人，我的陽光」，一面朝司馬家奔去。

亞里斯多德曾嘲笑那些在劇中安排一些自天而降的神祇，以解劇中人物之危的做法，說那是老天爺幫忙 (God's Machine)。在五四早期的話劇裡，我們也可以看到類似的做法，不少劇本中的女子，在關鍵時刻，總

是能從後臺獲得一股神秘的力量，聽到一句支持的寓言。而這些幫助她們成為新女性的力量與聲音，還個個都是來無影去無踪的超級「爺兒們」。胡適和郭沫若的例子，似乎透露著當時話劇作品中的「新女性」論述的矛盾：它們一方面鼓勵女子追求獨立自主，另一方面卻又認為「她」的解放必須獲得另一股勢力的認可，而這個認可，在劇中都恰巧以一個不曾露面的神秘男性角色來表示。這樣的模式，毋寧再度呼應著男女之間權力不平等分配的傳統性別概念。換言之，五四早期話劇中的「新女性」論述，固然創造了一種擁有更多自由的「新」的「女性」形象，另一方面，這樣的一個「新女性」，仍然臣服於男女兩性的傳統原則。「新女性」闡述的，雖然是一種新的兩性關係，但這種新關係卻從來不曾逃離「兩性性別」的「不變真理」，更別說是顛覆「性別」這個社會文化所建構出來的產物。

㈡寫實主義是反應現實？或創造現實？

五四時期一系列的「新女性」人物，既是從易卜生的娜拉脫胎換骨而來的，那麼，當時所謂的「寫實主義社會劇」，就不是我們今天所認知的「以寫實的布景，一致的人物性格，平淡的語言，表現現代生活中平凡瑣碎的問題」(Cambridge 1988: 815)。相反的，「寫實主義」對五四劇作家而言，更像是一種對新的生活方式的開創與實驗，是讓他們透過對西方生活方式的模仿，來擺脫顛覆中國傳統的秩序，使中國也能夠納入現代化潮流中的一種手段。因此，五四所倡導的「寫實主義」，就戲劇表現來說，並不是一種美學風格，而是社會改革的策略與手段。因為話劇家透過舞臺實踐，為中國觀眾提供榜樣，告訴他們現代化的社會中，人際關係與兩性互動，應該是什麼樣子，因此與其說五四話劇是反應現實，不如說是創造現實。而同樣的態度，還反應在當時所採用的「寫實」的表演方法上。

有關話劇在劇場中的實踐，是從 1921 年在上海成立的「民眾劇社」開始的。不過，這個團體的貢獻，主要在理論的探討，而非實際操作；《戲劇》月刊則是他們發表意見的「另類」舞臺。「民眾劇社」的主要訴求，包括鼓吹新的欣賞表演的禮儀，諸如劇場應準時開演；為了不打擾表演的進行，演出中不應販賣茶水；觀眾只有在特定的時候才鼓掌，其他時候則時保持安靜等。另外，他們認為過去新劇的失敗，主要是緣於劇場已淪為

賺錢的工具。加上當時歐美小劇場對他們的啟發，民眾劇社的成員於是強調以非營利性質的「愛美劇」(Amateur Theatre) 代替商業演出。儘管「民眾劇社」並非一個表演團體，他們所推動的愛美劇卻鼓舞了許多學生及都會青年自組劇團，使得話劇真正能夠付諸實行，成為都會青年的主要藝文活動。更重要的是本世紀上半，許多女演員都提到話劇強調非營利的愛美劇做法，讓她們擺脫了以前對演戲的歧視，藉此說服自己、說服家人，讓她們參與這項表演活動。無論如何，民眾劇社所推動的愛美劇，創造出另一種表演生態。現在開始，舞臺上多了一批文藝青年，而不再只是那些衝州撞府、四處跑碼頭的演員的天下。而這批青年學生與文藝少年，是使得話劇在中國生根的主要力量。民眾劇社有關看戲儀式的建言，同時再度凸顯五四戲劇作為教育觀眾的功能。

正因為五四話劇中的「新女性」，是藉由模仿以傳播少數知識青年所認同的現代生活方式，而不是反應中國社會中的女性本身所發出的改革訴求，因此它一時還無法獲女演員的認同，得到她們的大力支持，由她們來扮演舞臺上那些大膽的女角色。她們的猶豫自然引來一些著急。《戲劇雜誌》曾刊登一位女學生侯紹裘的〈松江景賢女子中學校游藝會演劇經過〉，文中作者描述該校演出汪仲賢的《好兒子》時，「重要角色雖有人自告奮勇，其餘角色，大家未免推諉。有幾個學生，竟絕對不肯扮演，這大概是她們的家庭或她們自己，還未能把演劇當做神聖的事業來看待——最大缺點，就是女學生性質終究和善，要扮那如狼似虎的上海收捐人和包探，自然作得不像」(1921: 1–5)。此外，宋春舫和余上沅也曾不遺餘力地鼓吹男女合演。1921 年，余上沅在一篇〈女高師《脖練》的排演和“男女合演”的問題〉的文章中也指出：「許多男學生很希望能和女子合演，我卻總打聽不出有女學生肯和男子合演。這還是男子覺得能占便宜呢？我們要用什麼方法來求真誠的排演者呢？」(2) 要讓女演員上臺，光靠婦女解放的口號是不夠，還有賴於戲劇家對美學的進一步探索。當時對寫實表演技巧的推敲，則是關鍵所在。

中國劇場藝術家從辛亥革命時期的新劇，便開始探討寫實主義，運用寫實的舞臺、布景、道具，乃至編寫符合現代生活的劇本，甚至搬演時事，

發表議論。但他們仍然沿用反串的技巧，特別是他們將人物角色依照傳統劇場中行當的制度，分為生旦的做法，說明了他們並不認為程式化／形式化的表演技巧，與以心理體驗為基礎的表演方法，是兩種對立的表演體系（即前者是由外而內，後者是由內而外）。更重要的是，新劇家仍沿用乾旦的方式而不以為忤的態度，說明在他們的潛意識裡，「女人」仍只是一個由一連串手勢衣著等符號，而不曾將她們看成是一群存在於特定歷史文化空間，受到社會對「女性」這個性別角色的定義所局限的個體。

五四時期的話劇，站在新劇的基礎上，繼續往「寫實主義」的目標邁進。⑥ 正因為這樣，五四時期的戲劇改革運動，曾對新劇沿用舊形式的做法，大加撻伐。最重要的是，五四話劇既是以反抗傳統表演形式起家，它就不可能再像新劇一樣沿用蘭花指或雲步扭腰等傳統舞臺上的性別辭彙。但沒有了這些形式和辭彙，話劇演員立即面臨了新的問題，必需重新思索要用什麼樣的手眼身法步來表現這些「新女性」。因為這些女角色既不能再用傳統身段來表現，而新的方法又還沒有建立起來，最早話劇舞臺上那些由男演員反串的角色，恐怕是很不堪的。否則，洪深也不會覺得那麼的格格不入，而余上沅也不會說他們是人妖了。由女人來扮女人，自然是最好的解決之道，而由那些最先受到新思潮感染的女學生來演出，就更容易也更具說服力了。因此，當時女演員回到舞臺上的另一個原因，是要解決話劇表演的問題，而這個問題的關鍵，在於誰最能夠、也最有意願扮演那

---

⑥ 有關「話劇」與「新劇」名詞的界定，一直有所爭議。民初的新劇家高梨痕於《上海地方史資料》第五輯〈談解放前的上海話劇〉一文中，曾試圖說明這兩個名詞使用的變革（1986: 124–47）。高梨痕指出：「通俗話劇，一九〇七年初次與觀眾見面，時稱『新劇』……一九二八年改稱『白話新劇』。一九三八年又稱『高尚話劇』，一九五〇年改稱『通俗話劇』，但是一般人都稱『文明戲』。」至於「話劇」，高認為是起源於一九二二年的上海戲劇協社。本文對「話劇」和「新劇」的使用，則援用洪深在一九二八年所提出的說法（見陳美英編著《洪深年譜》，一九九三年上海文藝出版社出版）。洪深當時在一次由田漢所主持的宴會上，建議取消「愛美劇」的名稱，改用「話劇」稱呼五四以來，以國語口語寫成的劇本，以及那些非商業的劇團按這種白話劇本逐句排練演出，並注重燈光音效等整體配合的表演形式，以有別於辛亥革命時期發展出來的不用劇本、只用幕表大綱，並混雜部份唱腔等傳統技巧，和上海當地方言演出的大眾娛樂的形式。事實上，「新劇」這個名詞在二十年代初，同時用來稱呼所謂的新劇和話劇，洪深的提議，可以說是在理論上，將二者劃分開來。

些前衛的「新女性」。這樣的「寫實主義」表演方法因此可以說是建構在由當事人「現身說法」的概念上的。換言之，話劇表演，並不是憑藉一套完備的技巧去表現劇中人，而是讓演員在臺上「現身說法」，自己扮演自己。

即便「婦女解放」之說如日中天，要觀眾接受女子演戲，還是要費些工夫。為此，當洪深為當時的第一個專業話劇團體「上海戲劇協社」執導 1923 年的年度演出時，他十分有技巧地安排男女同臺的《終身大事》先演，再讓全由男演員擔任的《潑婦》（歐陽予倩著， 1922）壓軸。洪深回憶，這樣的設計，讓「觀眾先看了男女合演覺得很自然，再看男人扮女人，窄尖了嗓子，扭扭捏捏，一舉一動都覺得好笑，於是哄堂不絕，這一笑，就使得戲協的男扮女裝的演出壽終正寢了」(1935: 12)。第二年，洪深再度以男女合演的方式，排演懷爾德 (Oscar Wilde) 的劇本*Lady Windermere's Fan* （洪譯《少奶奶的扇子》），使得這齣戲成為當時最受歡迎，也最常演出的劇目之一。

洪深樹立的方法，因為肯定女性的職業開放，符合男女社交開放的現代議題，又是真實地再現生活中有男有女的事實，很快地被其他話劇團體接受，成為話劇表演與傳統劇場乃至新劇另一個不同的地方（見註⑥）。男女同臺，按照演員生活中的性別角色分工的表演方法，也正是五四話劇最具革命性的一項發展。但在同時，因為這種強調男扮男，女扮女的方法，完全拒絕了過去舞臺上傳統反串表演的曖昧性，它又比傳統舞臺上隨意反串的做法，更加明確地闡揚男女有別的性別論述。因此，我們可以發現，當時的女人（不論是劇人或扮演的女演員），固然在舞臺上獲得了比前人更高的自由度，但要跨越性別的藩籬，卻也比以前更難了。

從一些流傳下來的劇照看來，五四時期的話劇表演，不僅多是翻譯的作品，演員們的服裝打扮，也仍然遵循原著，以西式服裝為主。這顯示當時的話劇表演，並不曾經過什麼本土化的改編過程。它再度暗示我們，當時中國表演藝術家口中的「寫實表演」所呈現的，實在是一種對一般中國觀眾而言，十分陌生的生活方式。

對於我們這些早已習慣多文化混合的生活方式的現代或後現代人而

言，刻意地強調純粹的中國式風情的表演，未免不如中西雜陳、古今並列的方式，來得更貼切真實。但在西化（或現代化的）初期，在舞臺上穿著西服演外國劇，毋寧是一種突兀。而許多表演藝術家，似乎是刻意地追求這種突兀。例如，沈冰血在〈演劇初程〉中特別提到：

> 男女角色的西裝態度，在從前絕沒有觀摩的所在，覺得很痛苦的，現在影戲盛行，大可取法，但是有一弊端，不可不防的，各種態度跟階級的，如貴婦，妖姬淫娃舉止態度各各不同，萬萬不可學錯——平日不穿西裝的人，雖模仿影戲亦不能自然的，只有在練習時期裡，平時常穿西裝，使得舉動自然活潑，然後再練習劇中人的態度舉止，就不至於手足無措了 (1921: 86)。

到了 1936 年，盧敦在《明星半月刊》上一篇題為〈中國情調的演技〉的文章也說：

> 中國演員的演技都是從外國片中學來的，以至於我們會感到演員們現身說法，不是一個真真實實的中國人，換言之，就是太洋化了一點，這種情形尤其容易發現於一些話劇演員的演技之中。他們演技過火，主要便是過去歷次公演的話劇中，差不多占半數以上是演的外國劇本，於是演員們遂不得不從事於研究所謂外國派頭；另一個原因是，近年中國社會之趨於洋化，以及外國電影占有中國市場，文化的侵略，使得摩登青年們的生活姿態及行為都明顯的與外國片子裡的人物很相像 (48)。

當時話劇舞臺上將西洋劇本全盤照樣扮演，甚至模仿所謂的西方派頭的原因，恐怕是藉此去舊布新，以更快的速度，直接的在大眾眼前呈現所謂現代化（或西式）的生活方式。對於這一點，鄭正秋在 1925 年發表的一篇短文〈中國影劇的取材問題〉中，做了一番耐人尋味的說明。鄭說當時「取材於愛情的戲往往沒有外國來得容易，因為中國男女有別別的太厲害了，所以表演愛情的熱烈，就往往容易流入歐化 (1–2)。」既然演愛情戲無法避免流於歐化，那麼，當時的知青，是否有可能將計就計，把演愛情戲當作「西化」的一個策略，藉由它來反對過去那種男女有別、別得過分的年代呢？

㈢藝術就是生活

話劇初期雖然沒有發展出一套有系統的表演方法，而是以模仿西式生活起家，但這種模仿，並非限於表面膚淺的重視。相反的，當時的文藝青年受到西方現代主義藝術家的浪漫形跡的影響，他們真的開始在生活中實踐對西方的模仿，舞臺只不過是他們實踐此一理念的場所。更嚴格點說，他們不僅以自己的經驗去論釋劇中人，還將舞臺當做他們的生活的延伸與再現。關於這一點，田漢領導的「南國社」，似乎是最明顯的例子。四十年代中國重要的電影導演之一陳白塵這麼回憶他隨田漢參與「南國社」的情形：

> 當時的演員對於觀眾的藝術感染力與其說是憑藉演技，毋寧說是憑藉真實飽滿的真實感情的爆發。他們每一次在臺上是涕淚滂沱濕透襟袖，觀眾們不僅與他們同聲唏噓悲嘆，泣不可抑，臺下還如痴如醉的背誦長篇臺詞——他們自比是巴黎拉丁區的波西米亞窮藝術家，身穿破西裝，大花領結，蓄長髮，袋中無錢，卻高視闊止，空談與革命 (1957: 13–4)。

不僅他們的表演如此，許多「南國」的劇目，更是田漢根據團員的遭遇和性格編寫的。例如，《蘇州夜話》是關於一對父女的故事，其中的人物便是按照「南國」演員唐槐秋和唐叔明編造的；《第五號病房》則以他們的一位女演員王素，在南方巡迴演出途中住院真實見聞所寫的（王，1985: 22）。因此，陳白塵說，「對『南國社』的藝術家來說，他們是真正做到藝術便是生活，不僅舞臺是他們生活的展現，而生活更是他們的藝術的延伸」(1957: 14)。舞臺上的人生與舞臺下的人生的相互滲透，劇中角色與演員自我之間的交叉影響，可以說是當時「寫實表演」的另一個特色。

從「當事人現身說法」到「藝術即是生活」，早期話劇舞臺上對寫實主義表演的摸索，也影響到他們對待女演員的態度。女演員除了要運用自己的切身經驗去詮釋劇中人物，同時，人們也期待她們的行為，會受到劇作家前衛思潮的影響。例如，三十年代的影評人張季純，在討論女演員在中國電影工業中的領導地位時，將這個狀況追溯到五四話劇運動時期。他說：

> 女權解放興起，開闢了女性參加演劇的機會，而寫實主義的影響，要求真，表現人性，實際生活中是有男有女的，為什麼舞臺上老要保持著人妖式的方法？以女演員扮女性的方法，應運而生。但女演員既起於寫實主義的風浪，是否也隨之低落呢？解決之道是，女性出現舞臺上就不僅外表有異於男性，既一切動靜顰笑之間的神韻，也要和異性有深刻的區別 (1935: 9–11)。

在張季純的字裡行間，我們不難發現，女演員的出現，既是拜女權之賜，對寫實主義的追求，更是關鍵所在。最重要的是，這種對寫實的要求，不僅讓女演員在舞臺上演出自己的性別屬性，甚至讓張季純那樣的評論者，也冀盼女演員要能夠徹底地發揮她們的「女性」特質。至此，「性別」似乎已不再被視為一種表演，而是被當做一個個體的本質表現。為了能夠永遠與男演員分庭抗禮，女演員不僅要真實演出女角色，還必須成為一個徹頭徹尾的女人。換言之，女演員的另一項功能，似乎是藉著演出和男性相反的性別角色，以鞏固社會所認可的兩性觀念，而不是向這種觀念挑釁。

㈣現代性與偷窺

1927 年，「南國社」開始巡迴南方各城市時，已經招募許多女演員。和其他劇團最大的相同之處是，不少「南國」的女演員在劇團解散後，仍然繼續留在表演藝術界裡。三十年代幾位知名的電影女演員如艾霞、王瑩、胡萍等，都是出身「南國」。「南國社」的女演員既以她們的演技和刻苦的生活，受到廣泛的矚目，她們和男演員一同演戲，甚至一起旅行的浪漫大膽的生活方式，更是引人側目。例如，他們首度到杭州演出就被當局禁演，當局的理由是「南國社」帶著年青學生像戲子一樣，到處亂跑。另外，他們到了無錫時，一位女演員順道回家後卻被家人監禁起來，不准她外出演戲（田， 1930: 134）。但這不僅無損於青年對她們的崇拜，「南國社」的女演員反而因為她們大膽的行徑和前衛的生活方式，成了「新女性」的代言人，年輕人的偶像。當時還是一個沒沒無聞的女學生的江青，就曾表示她年輕時便十分崇拜「南國社」的俞珊（葉， 1993: 31–4）。

美國華裔比較文學學者周蕾 (Rey Chow) 在討論中國文學現代性與女性細節描述的時候，提出了一個有趣的觀察。她說：

> 中國的現代性包含一種反論，即中國的現代性是通過軋碎、拆毀、或抵消舊秩序中那些為數不少，又無法擺脫的女性形象，而以一種英雄姿態出現，但與此同時，中國的現代性，卻又建立在對『新』興趣的審慎創造和闡釋的基礎上，而女性就是這股『新』興趣其中的一個環節。當人們興致勃勃地探索女性肉體和精神以及社會和小說等課題時，一種新的偷窺主義出現了，並成為嚴肅的愛國主義的一個部分。這種偷窺主義產生了某些細節描述，而與嚴肅的國家民族觀念，顯得格格不入 (1992: 171)。

周蕾指出的偷窺主義，和它與愛國主義格格不入的矛盾，也出現在話劇舞臺上：劇作家興致勃勃地探討新女性的話題，固然是藉「她」來打擊傳統，但透過這個流行的議題，話劇家們更有藉口竭力挖掘女性肉體和精神的秘密。而社會對話劇女演員所發出的關愛的眼神，更是隨著「寫實主義」戲劇所意欲提供人們的一種偷窺的經驗，而肆無忌憚地探索著舞臺上的女演員們的一舉一動。於是，當觀眾好奇地看著五四話劇舞臺上那些從傳統和過去中勇敢出走的「新女性」人物時，他們還對那些敢在臺上現身說法的女演員，產生濃厚興趣，他們尤其好奇女演員的私生活，是否也像她們在臺上角色一般勇敢大膽。

就「南國社」的例子而言，最受社會矚目的，正就是他們的女演員，同時，南國藝術家「藝術生活不分」的作風，不僅使得他們的女演員成為「新女性」的代言人，當時正蓬勃發展的報章媒體，尤其是圖畫雜誌的記者，更是一窩蜂地拿著照相機，競相追逐這些倩影。暢銷的《良友畫報》，便以常態方式刊出話劇的活動，他們的鏡頭，曾獵取過俞珊扮演莎樂美的劇照（圖 8）。透過鏡頭的引導，俞珊的裸肩，和她一身異國情調的裝扮，成為讀者注視的焦點。在介紹上海女學生演出的《少奶奶的扇子》時，《良友畫報》的攝影記者，索性對著女演員猛按鎂光燈。這些女演員風情萬種的女體與新鮮刺激的服飾，占據了比劇照更大的篇幅，似乎女演員比戲本身更引人注目。

圖 8. 俞珊演出「南國社」話劇《莎樂美》。取材自 1929 年《良友畫報》。

因為這些「新女性」般的女演員大多是在學學生，媒體對她們的興趣，甚至還延伸到其他女學生身上，舉凡她們一切活動，都成為鏡頭獵取的對象。這些女學生和官太太、交際花、運動員並列在一起，群芳爭艷，令人眼花撩亂，目不暇給。這大約是中國的社會大眾第一次有機會一口氣看到那麼多形形色色的女人吧！拋頭露面不僅不再是女人的禁忌，而女人一旦露面，竟是露得那麼徹底，那麼多樣！這些從家庭裡出走的「新女性」，似乎已成為大眾饑渴目光追尋的獵物，被看的對象，是當時的視覺文化中的一個被動客體，而非主體。然而，有趣的是，因為這類新女性議題，以及女演員的舞臺活動，相對於當時的社會風氣而言，仍然十分先進前衛，因此媒體對女演員們所表現出來的偷窺主義，不僅不曾受到當時的女性主義者的排斥，反而還鼓舞著不少像江青那樣的年輕女學生，讓她們得以透過媒體的報導，「偷窺」話劇女演員們的一舉一動，並藉此幻想自己也能像

那些她們一樣，打破傳統的桎梏，展翅飛翔。換言之，這樣的偷窺主義，在某種程度上，似乎還具備了一種激勵婦女讀者的功能。「新女性」議題在當時社會所造成的效應，以及它和女性主義論述之間的複雜關係，於此可見一斑。

本文開始時，曾論及外在的服飾打扮，既是規範性別的工具，也可以用來顛覆既有的規範。在這裡，我想回到這個主題，分析一下代表五四「新女性」的服裝──旗袍。張愛玲在〈更衣記〉裡面這麼描述著：

> 一九二一年，女人穿上長袍。旗下的婦女嫌她們的旗袍缺乏女性美，也想改穿較嫵媚的襖褲，但被禁止了，五族共和之後，全國婦女突然一致採用旗袍，是因為女子要刻意模仿男子。二零年代的女人，初受西方文化熏陶，醉心男女平權之說，可是四周的實際情形與理想相差太遠了，羞憤之下，她們排斥女性化的一切，恨不得將女人的根性斬盡殺絕，因此初興的旗袍是嚴冷方正的 (1968: 73)。

原本追求男性化的嚴冷方正的旗袍，到了三十年代，受到西方服飾流行的影響，變得輕薄婀娜，近乎誇張地強調凹凸有致的女體。對於這種演變，張愛玲認為旗袍的作用在此只是「烘托雲月忠實的將人體輪廓曲線勾出。」同時，因為「革命前裝束卻反之，人屬次要，單只注重詩意的線條，於是女人的體格公式化，不脫衣服，不知道她與她有什麼不同」，又因為「中國過去的衣服，強調削肩細腰平胸薄而小的標準美女在層層重壓下失蹤了，她的本身是不存在的，不過是一個衣架子罷了」，張故而認為旗袍這種凹凸有致的發展，「是對人注重」(1968: 73)。

然而，很矛盾的是，這種烘托女體的衣著，本身雖然具有擺脫傳統的意味，但它也將女體從私密的空間中，搬到大庭廣眾前。現在，她不用脫衣服，你就可以看到想看的了！此外，旗袍特殊的剪裁，看似包得密實，其實是欲蓋彌彰。這樣的發展似乎解放了社會大眾一窺女體的慾望。但同時，「女性」雖不再需要隱藏自己，這並不意味她們因而動搖了男性所占有的窺視的主動地位。相反的，她們將自己置於窺視的被動地位。更重要的是，旗袍的發展，說明中國人對「女性」的定義，已從收拾外在的衣著儀態，一變而為凸顯身體特徵。身體的天生條件，既為性別真理的見證，

它就不容隨意跨越。吊詭的是，旗袍看似強調女體的自然曲線，但它那種誇大的線條，其實還是一種表演，它是否又曖昧的表示「性別」不是自然產物，而是人們對自然的加工呢？無論如何，「新女性」們剛換上的旗袍，確實比舊女性的寬袍大裙，更大膽的呈現女體，也更能滿足社會對女性的偷窺。「新女性」在要求自我展現的同時，卻又矛盾地選擇旗袍的式樣，再度將自己緊緊纏裹起來。

誠然，旗袍是二十年代新女性們在舞臺下的裝扮，無關女演員在臺上的表演（事實上，舞臺上的新女性角色，大部分穿的是純西式的洋裝，而不是這種中西混種的旗袍），但這段時間的婦女服裝的代表，也就是旗袍的演變，可以說是體現了五四「新女性」論述的複雜性與多重面貌，而它在三十年代之後的變化，還預期了此一論述的後續發展。也就是說，隨著「新女性」論述而來的偷窺主義，將越來越明顯，並終將對此一論述最初所鼓吹的婦女解放，形成一種反論，倒過來束縛著無數追求解放的新女性們。對於這樣一個突兀的轉變，我們已經可以在五四晚期的女劇作家白薇的作品中，隱約見到。本文的最後，將透過對這位女話劇家的討論，試著為五四話劇舞臺上的「新女性」角色，做出結論。

㈤兩種聲音：「新女性」的二重唱

五四之後，中國現代文學裡出現了一批女作家，除了較著名的蘇雪林和凌叔華以外，盧隱和石評梅在當時也是十分受人矚目（王，1993: 301-317）。但當這些女作家在文壇上一展文采時，話劇圈中的女劇作家卻仍是稀有動物，除了白薇和濮舜卿之外，幾乎找不到第三人。而濮舜卿又在三十年代後，轉行當了律師，只剩白薇一人苦撐。這和其他女小說家和女演員的活躍程度，簡直無法相提並論，甚且顯得詭異。如果女性可以成為受歡迎的作家，為什麼她們極少涉獵劇本寫作？這和舞臺上對女演員的需求，有關聯嗎？是不是有志於戲劇的女性，都被鼓勵上臺表演，而不是躲在書齋裡搖筆桿？這是舞臺特有的顯現？或者舞臺只不過是更赤裸的反應了社會對女性的創作角色的限定？即，對於她們的創作，社會往往抱持著前面所說的偷窺的目的，而還有什麼比要她們站到臺上，以自己的身體表演，更能滿足這種需求呢？這樣的推論，其實可以在白薇的一篇長篇小說

《炸彈與征鳥》中，得到證實。這篇作品中，炸彈是一個熱血沸騰，充滿革命情懷的新女性，衷心期望能「點起革命的烈火，把黑暗全般炸掉」；而征鳥則是飽受傳統凌虐的柔弱閨秀。諷刺的是，當征鳥終於受到炸彈的鼓舞起而反抗時，炸彈卻才從噩夢中驚醒，發現她在革命的陣營裡的任務竟然只是交際，只能以她的美色服務她的男同志。她憤怒地驚覺征鳥「是舊禮教的犧牲品，她自己則是新時代的爛銅鑼！」白薇眼中的「新女性」的遭遇，竟是如此悲憤，叫人失望。

王德威在他的《小說中國》裡說「白薇不是天真的女性主義者。她深知女性的烏托邦未來必以血淚築成，而且步步皆是危機」(1993: 308)。其實，白薇對女性解放的世故與質疑，正是她的劇作和其他男性劇作家的作品，最不一樣的地方。不像男作家筆下那些興奮地搖旗吶喊「解放」、「出走」的「新女性」，白薇所描繪的女性，通常散發著一種奇異的悲觀情緒和矛盾心態，她們一面追逐著愛情與革命，一面又對這樣的追逐猶疑不已。她的三幕悲劇代表作《打出幽靈塔》就很明顯地展現這種特質。劇中主角蕭月林本是一個孤女，被養父胡榮生看上，收回當養女，成為一個懷著戀愛美夢，又憧憬革命的女學生。胡榮生實際上是月林的親生父親，他強暴了月林的母親蕭森後，生下月林。蕭森不甘就此一生，於是赴法留學，並要求胡撫養女兒，但胡卻違背承諾，偷偷托人淹死稚齡的女娃。月林雖被救起，但胡並不知情，反而陰錯陽差的花錢買來孤身的月林當養女，甚至對她蠢蠢欲動。月林第一次出場，便是和她的生母蕭森會面，這是這對母女別後首次會面，彼此均不知情，只是藉由胡的七姨太少梅申請離婚一事，聊起月林的心事：

> 蕭森：一個孤女做了大家庭的養女，而且簡直是一位大家閨女，這還不幸福麼？
>
> 月林：什麼大家庭！這是幽靈塔喲。不知道哪一天，我才可以從幽靈塔打出來！
>
> 蕭森：假若你們的家庭真是幽靈塔，你果然有打出幽靈塔的志願，那不是很容易嗎。（走向月林）你們胡太太已經在婦女聯合會提起了離婚，做女兒的假若要提起脫離家庭，那更不成問

題，我想最容易解決的。

月林：可是我不比七姨太，我在這家裡所處的地位，比她還黑暗十倍。

蕭森：怎麼的呢？……

月林：……（悽悽楚楚，倒坐中央桌椅上）

蕭森：（溫柔撫她）看你這樣的年華，臉上就刻著許多辛酸的痕跡，不待說也知道你曾有過很可憐的生涯。但是現代的人，不應該被環境所苦惱。環境需要我們去改造。

月林：對，（恍然大悟，微笑像蕭森）我一聽你的話，就覺得安慰。

蕭森：不，（微笑輕搖頭）要一邊把自己的環境改造了，一邊再向改造的路走，才有安慰可說。

蕭森和月林的這段對話和相遇，可以說是月林的啟蒙，而為她開啟心靈的，正是她從未謀面的親生母親，母女相承的女性自覺意識，是白薇別有用心的安排。這番談話後，月林並未因此振奮，起而採取行動，反抗對她覬覦已久的生父／養父胡榮生。相反的，白薇將她處理成一個內心矛盾重重的女性。在第一幕裡，我們看到月林雖接受胡的獨子巧鳴的愛慕，但當巧鳴向她求婚，以助月林擺脫胡榮生的糾纏時，月林卻拒絕了：她一面沉溺於兩人戀愛的美麗夢幻裡，另一面又認為結婚是「思想的俗化」，而驕傲地拒絕巧鳴。接著巧鳴提議兩人不結婚，但可以一起出國，以逃避家庭時，她又說：「不行，我的臉皮沒有那麼厚。」另外，當聽到巧鳴堅持要和父親鬥爭時，她則顯得憂心忡忡，擔心那會危及生命。在此，我們不難看出白薇筆下的新女性，其實是顧慮重重，猶疑不已的。而這種猶疑，似乎是因為她（月林和其他新女性們？）在反抗父權時，仍無法擺脫她自小接受的對父權的敬畏與幻想。例如，在《打出》一劇的第二幕中，蕭森向月林透露胡榮生實際是她的生父。接著在父女的一段對話裡，胡固然一味地希望月林能成為他的第八個姨太太，月林首先是嚴厲的拒絕。但當胡榮生動之以情，嘮嘮叨叨地回憶當年是如何收養了孤苦可憐得月林時，月林卻開始「身軟頭垂，奮勇全消，悲思迷住了」般，甚至於對胡產生一股對父親的依戀之情：

月林：（拿著一杯酒，嚴正的）爹爹！我的命雖然很壞，可是既然蒙爹爹媽媽的恩惠，收了我作養女，為一家的名譽計，為彼此的人格計，請再不要這樣放蕩！

榮生：什麼養女不養女！……那是你媽媽對付我的辛辣手段！

月林：假若我是你真女兒呢，你也這樣凌辱我嗎？

榮生：哼！我把錢買了你來和我講道理嗎？（憤怒，放開她，自己喝酒吃菜）

月林：（靜默一會，低音）爹爹！我好像是你的親生女……

榮生：放屁！（拍桌子，放量地喝酒）

月林：爹爹！（悲悶的調子，突然熱烈地抓住他的胸脯）爹爹！……

榮生：（裝作不理她，高興地飲酒，快樂無邊的邪笑，抱著她的雙臂，又強力的一步步自肩摸下去，嚇得月林失魂的跳開）啊啊！我一觸著你這副柔嫩的膀子、細腰，和圓圓的屁股，簡直要快樂得死去！（獸性衝動的，猛抱她摸弄）

此後，月林雖仍亟思打出胡家這個幽靈塔，但卻幾度拒絕旁人對她伸出的援手。例如，當胡的七姨太少梅終於和胡離婚時，少梅問月林：「你從前想要脫離家庭，呈報了婦女聯合會，現在婦女聯合會要替你解決，你怎麼置之不理呢？」月林卻只是鬱鬱地笑著說：「不知道。」又當月林青梅竹馬的戀人凌俠鼓勵月林起而抵抗時，月林也只是對他輕搖頭，並順從地依著榮生，甚至伏在榮生的懷裡，動都不敢動。從第二幕到第三幕，月林不斷的和自己掙扎，猶豫、拒絕他人的協助。一直將近結尾的時候，才說出「我要除掉這惡人——犧牲這條命也要除掉這惡人！」而最後，她真的和自己的生父胡榮生持槍對陣，等到自己也流血受傷了，才決然殺死胡榮生。

在這個劇本裡，我們可以很明顯地感受到，白薇筆下所呈現出來的女性，在尋求解放時，遠不如男作家所創造出的人物來得爽快乾脆。此外白薇的劇本，往往還瀰漫一股高亢濃烈的悲憤，將劇中女主角的遲疑與猶豫，渲染成一個個壯志難酬的悲劇女英雄。特別是月林和蕭森母女之間，兩代婦女尋求解放的過程的對照，含意尤其深遠。在此劇中，蕭森受到胡榮生代表的惡勢力的壓迫而覺醒，她的行動少有遲疑。但她的女兒月林這

個代表新一代的新女性，在為自己打出一條道路來時，卻對父權如此牽腸掛肚，她對胡榮生的反抗不僅優柔寡斷，最後竟然到了必須以死相對的局面！白薇此劇原名《去，死去》（白，1985: 331），在劇尾月林倒下之前，這位女主角也高唱著：「『死』，教我新生！『死』教我新生！我們要以死抵抗一切，我們『新生』，『新生』！」誠然，月林的遭遇反應了白薇對女性解放的複雜情緒，也就是說，這一代的革命如果沒有流血，是不會徹底的。另一方面，這個角色恐怕還暗示了白薇在處理女性議題時，和胡適、郭沫若等其他主流男作家的不同的態度。

法國女性主義學者 Teresa de Lauretis 在她的英文著作 *Technology of Gender* 一書中，曾分別以英文大寫的 “Woman” 和小寫的 “woman” 來表達西方文化在呈現女人議題時經常採取的兩種不同的論述態度與角度。De Lauretis 以大寫的 “Woman” 一詞來涵蓋那些電影小說等社會媒體與文化形式所呈現的所謂每一個女人與生俱來的本質（諸如，「自然」、「母性」、「神秘」、「邪惡的化身」、「男性慾望與知識的客體」、「女性獨特的氣質」等等），並以小寫的 “woman” 一詞指涉「女人」作為一個真實的個體，一個存在於某一特定的歷史文化空間，而被彼時彼地的意識形態與社會關係所界定的社會主體 (1987: 1–31)。在此，我們不妨暫時將 De Lauretis 所謂的 “Woman” 譯為「女性」，而將她的 “woman” 譯為「女人」。那麼根據 De Lauretis 的理論，「女性」是一種呈現 (representation)，是一切理論與藝術創作的對象和客體，而「女人」則是一個特定歷史空間的個體，一種社會關係的主體。De Lauretis 並指出兩者之間的矛盾，正是西方文化對「女性人」的矛盾理解，也就是說，「她」既是「女性」——人文活動中的客體，又是「女人」——一個特定歷史關係的主體。換言之，女性人既會受到社會對「女性」定義的影響而被女性化，而「她」在接受文學電影等社會文化活動所想像出來的兩性關係時，又自覺自己並非劇中人物，而她所處的現實環境，也和這些媒體形式所呈現的有所不同；因此，「她」既受限於社會文化所虛構出來的性別意識形態，但又存在於這樣的虛構關係之外。

如果我們借用這位西方女性主義學者的論點，來看中國話劇運動裡的

「新女性」論述，我們將會發現 De Lauretis 所指陳的「女人」和「女性」的不同，也出現在中國話劇舞臺上的「新女性」角色，而且，它正是女作家和男作家對此一議題呈現的分歧之處。換言之，胡適和郭沫若等主流男劇作家，在呈現他們對「新女性」的期望時，他們其實是在創造架構一種「女性」的典型，他們筆下的女角，因而是一個抽象觀念的再現：「她」既是一個理想典型，也是一個理論思想的產物，是當時知識分子思考社會改革與中國現代化等問題的一個客體。但是對白薇而言，她真正在乎的，恐怕是像她自己一樣，生活在當時特定的歷史空間的個人；她的作品中的女性角色，雖然也是一種藝術的呈現，但和男作家筆下的人物相比，白薇所創作出的女角色，比較像是一群活在二十年代末那樣特定的歷史空間，並受到當時各種新舊思維衝擊的「女人」。以《打出幽靈塔》劇中的月林而言，她既想要效法當時新文學和話劇作品中所想像、創造出的「新女性」人物，跳出家庭的藩籬與父權社會的束縛，但又無法擺脫她自幼對父親的依戀和渴望。換言之，白薇筆下的「她」因此比男作家創造出來的「她」，更為複雜，衝突也更多。兩者之間的分歧與差異，恰足以說明當時對女性主義兩種截然不同的觀點。即，男作家在乎的是怎樣架構一種理論思想，如何樹立一個符合現代中國形象的婦女典範；而女作家則關心女人個體在現有環境下的真實處境，以及她們在面對當時包括「新女性」論述在內的各種新思潮時的掙扎與矛盾。

白薇雖有如此的重要性，但她在話劇界的活動長久以來都被忽視。她曾多次粉墨登場，但筆者目前尚未覓得有關她在舞臺上表演的任何隻字片語，以致於我們沒有辦法看到她如何扮演那些新女性的角色。但白薇並不吝於表達她在當時身為一個女劇作家的掙扎與奮鬥。當她在 1928 年出版《打出》一劇時，她曾經憤怒地紀錄了另一位男劇作家向培良如何偷去了該劇原稿，以致於她必須在病中，重新補綴已零散的記憶的經過。最重要的是，白薇的作品，往往具有一自傳的傾向，我們或者因此可以作一個大膽的假設，將她的劇作，以及她的自白，當做另一種「現身說法」的演出。也就是說，白薇可能是透過《打出》劇中月林那樣的女性角色的掙扎，有意地反抗男性主流作家一廂情願所架構出來的「新女性」烏托邦，並藉此

表達自己身為一個五四時代的解放女性，如何一方面受到這種烏托邦的鼓舞，另一方面又看到這種「新女性」論述所架構出來的一種新的婦女「倫理」與「美德」，以及它將來可能對女人造成的另一種局限與壓抑，甚至產生一個與它的婦女解放的初衷相反的結果，而對五四以來出現在話劇舞臺上的叛逆新女性，產生了一種微妙的矛盾心理。因為這樣，白薇的劇作不僅在呈現婦女解放的議題上，與男作家的態度和觀點不同，她同時還敏銳地感受到主流論述裡這個較不為人注意的一面，而對它有所質疑。

四、結語

從最早的男女同臺、互相反串，演變到禁絕女演員、以全男班登場，一直到五四運動中浮上臺面的男扮男、女扮女的表演形式，這場在中國舞臺上搬演的歷史變革，不僅僅見證了女權（女子演戲的權力）的浮現，更重要的是，它還隱含了中國人對性別認知的改變。換言之，在女演員浮沈的表象背後，其實是一場有關性別表演的辯證。古代中國社會對性別的界定，似是透過服裝、手勢等外在元素的規範而達成，它因此容許男女混雜同臺演出，甚至互相反串。因為未將性別視為天生自然的本質，當時那種男女皆可自由反串的表演行為，於是隱約提供演員在臺下逾越性別角色藩籬的契機。而社會對演員私生活的種種規範，乃至限制，則是為了抵消這種逾越的可能性。臺上的自由和臺下的約束，這兩種矛盾的態度，說明了當時社會正在摸索著如何有效規範個人性別角色，以便進行權力分配。稍晚，當局禁止女演員公開表演的律令，正是進一步地實現規範性別表演的意圖，而所謂規範性別的真正目的，又往往是為了清楚的勾勒一個次等的性別——「女性」，以鞏固以男性為中心的社會秩序。女演員被禁止上臺亮相的意義在於，她們不再有表達自我的權力；「女性」明白地成為男人創造的對象，女人只能隨著男演員所塑造的女角色起舞，不再具有主體性。到了五四時期，一群受到「寫實主義」和「女性解放」感召的女知青，終於再度登場，並且以一種「現身說法」的姿態，在臺上扮演前衛的新女性角色，而這些作風前衛的劇中人物，也正是她們生活的寫照。表面

上看來，女人似乎正逐漸擺脫傳統女性性別角色對她們的侷限與壓抑。然而，中國人最初對「寫實主義」的詮釋，強調演員臺上表演和臺下人生的吻合，因此臺上的性別角色完全取決於演員本身的生理特徵。古代反串表演中那些有關性別規範的模糊地帶，被一筆勾消了；取而代之的男扮男、女扮女的表演方法，反而更加明確的闡揚男女有別的性別論述。更重要的是，出現在現代舞臺上的那批「新女性」的角色，看似獲得了前所未有的自由，然而這些「新女性」往往臣服於當時的社會運動與政治意識形態，她們的行徑再大膽前衛，終究無法擺脫被其他改革運動的利用，而只能屈居於次要的地位。「新女性」因此仍是一群「新」的「女性」，她們非但不曾向兩性性別意識形態挑戰，甚且還創造一種新的婦德，鞏固既有的兩性論述。白薇筆下的女角色，也許正透露出女作家對這樣的「新女性」論述的質疑，以及她所預見的女演員乘著「新女性」的風潮重新粉墨登場後，必將面臨的新的困境。

參考書目

王素，1986 年。〈憶南國〉，《中國話劇運動史料集》第二輯：21–4。北京：中國戲劇出版社。

王德威，1993 年。《小說中國》。臺北：麥田出版社。

王衛民編，1989 年。《中國早期話劇選》。北京：中國戲劇出版社。

包天笑，1990 年。《釧影回憶錄》。臺北：遠流出版社。

白薇，1985 年。《白薇作品選》，曾果偉責任編輯。湖南：長沙出版社。

田漢，1930 年。〈我們自己的批判〉，《中國話劇運動史料集》第一輯，1986: 21–4。北京：中國戲劇出版社。

沈冰血，1921 年。〈演劇初程〉，《戲劇雜誌》，(1:1): 81–91。

沈從文，1981 年。《中國古代服飾研究》。香港：中華商務聯合印刷。

李又寧、張玉法編，1975 年。《近代中國女權運動史料》。臺北：商務印書館。

余上沅，1921 年。〈女高師《脖練》的排演和「男女合演」的問題〉，《晨報》副刊，8 月 16 日。

周劍雲，1914a 年。〈新劇傳略〉，《繁華雜誌》，(1): 13–20。
周劍雲，1914b 年。〈上海新劇一年來之現象〉，《繁華雜誌》，(3): 5–9。
周劍雲，1914c 年。〈新劇概論〉，《繁華雜誌》，(3): 5–9。
胡適，1919 年。《終身大事》，《新青年》(3)。
洪深，1935 年。〈我們的打鼓時期過了嗎〉，《良友畫報》(108): 12–3。
侯紹裘，1935 年。〈松江景賢女子中學游藝會演劇經過〉，《戲劇雜誌》，(2:2): 1–15。
高梨痕，1986 年。〈談解放前的上海話劇〉，《上海地方史資料》第五輯：124–47。上海：文藝出版社。
馬少波等著，1992 年。《中國京劇發展史》。臺北：商鼎文化出版社。
夏庭芝，1990 年。《青樓集箋注》，孫崇濤，徐洪圖編注。北京：中國京劇出版社。
郭沫若，1923 年。《卓文君》，《中國新文學大系，1917–1922》，趙家璧主編，頁 164–88。臺北：業強出版社。
陳白塵，1957 年。〈從魚龍會到南國藝術學院〉，《中國話劇運動史料集》第一輯，1986: 11–20。北京：中國戲劇出版社。
陳白塵、董健主編，1989 年。《中國現代戲劇史稿》。北京：中國戲劇出版社。
陳美英編注，1993 年。《洪深年譜》。上海：文藝出版社。
張季純，1935 年。〈論女演員〉，《聯華畫報》(6:2): 9–11。
張愛玲，1968 年。〈更衣記〉，《流言》，頁 67–73。臺北：皇冠出版社。
崔國良、夏家善、李麗中，1984 年。《南開話劇運動史料，1909–1922》。天津：南開大學出版社。
曾永義，1976 年。《說戲曲》。臺北：聯經出版公司。
葉永列，1993 年。《江青傳》。長春：時代文藝出版社。
鳳昔醉，1914 年。〈解散女子新劇社感言〉，《繁華雜誌》，(1): 11–2。
趙家璧主編，1990 年。《中國新文學大系，1917–1922》。臺北：業強出版社。
鄭正秋，1925 年。〈中國影劇的取材問題〉，《明星特刊》，(2): 1–5。
盧敦，1936 年。〈中國情調的演技〉，《明星半月刊》(5:1): 481。
錢香如，1914 年。〈新劇百話〉，《繁華雜誌》，(2): 16–7。
歐陽予倩，1958 年。《自我演劇以來》。北京：中國戲劇出版社。

Auster, Albert. *Actresses And Suffragsts: Women in the American Theatre,* 1890–1920, New York: Routledge, 1984.

Austin, Gayle. *Feminist Theories for Dramatic Criticism.* Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1992.

Auston, Elaine. *An Introduction to Feminism Theatre.* New York: Routledge, 1995.

Bralow, Tani E., and Gary J. Bjorge. *I Myself Am Woman: Selected Writings of Ding Ling.* Boston: Beacon Press, 1989.

Banham, Martin, ed. *The Cambridge Guide to Theater.* New York: Cambridge Univ. Press, 1988.

Bennett, Benjamin. *Theater As Problem: Modern Drama and Its Place in Literature.* Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Bhrucha, Rustom. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture.* New York: Routledge, 1993.

Boyce, Jonanna, Ann Daly, and Bill T. Jones. "Movement & Gender: A Roundtable Discussion," *TDR (T120)* 32, no. 4 (1988).

Bryson, Norman, Michael Ann Holy, and Keith Moxey. *Visual Culture: Images and Interpretations.* London: Univ. Press of New England, 1994.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity.* New York: Routledge, 1990.

Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre.* New York: Metheun, 1988.

——. *Performing Feminism: Feminist Critical Theory & Theatre.* Baltimore: The John Hopkons University Press, 1990.

Champagne, Lenora. *Out-Form Under: Texts by Women Performance Artists.* New York: Theatre Communications Group, 1990.

Chow, Rey. *Women and Chinese Modernity: The Politics of Reading Between West and East.* Minnesota: Univ. of Minnesota Press, 1991.

Davis, Tracy C. *Actress as Working Women: the Social Indentity in Victorian Culture.* New York: Routledge, 1991.

De Lauretis, Teresa. *Technology of Gender.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

——. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema.* Bloomington: Indiana University Press, 1984.

——. *Feminist Studies: Critical Studies.* Bloomington: Indiana University, 1986.

Diamond, Elin. "Brechtian Theory/ Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism." *The Drama Review 32,* no. 1 (T117)(1988): 82–94.

——. "Mimesis, Minicry, and the "True-Real". *Modern Drama XXXII,* no. 1(1989): 58–72.

Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp, and Linda Williams. *Re-Vision: Essay in Feminist Film Criticism.* Los Angeles: American Film Institute, University Publication of America.

Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.

——. "Gender Impersonation on Stage: Destroying or Maintaining the Mirror of Gender Roles, "*Women & Performance 2,* no. 2 (#4)(1985): 5–11.

Ferris, Lesley. ed. *Crossing The Stage: Controversies on Cross-dressing. New* York: Routledge, 1993.

Finney, Gail. *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century.* Ithaca: Cornell University Press.

Freeman, Barbara. *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy.* Ithaca: Cornell Univ. Press, 1991.

Goodman, Lizbeth. *Gender in Performance: Contemporary Feminist Theaters To Her Own.* New York: Routledge, 1993.

Hart, Linda, ed. *Making A Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989.

—— & Peggy Phelan, eds. *Acting Out: Feminist Performances.* Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1993.

Heatth, Stephen. "Narrative Space." *Narrative, Ideology, 379–420.* editor Rosen.

Philip, 1986.

Howard, Jean E. "Cross-dressing, the Theater, and Gender Struggle in Early Modern England," *Crossing the Stage: Controversies on Cross-dressing.* New York: Routledge, 1993: 20–46.

Howe, Elizabeth. *The First English Actresses: Woman and Drama, 1660–1700.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992.

Jankowski, Theodora A. *Women in Power in the Early Modern Drama.* Chicago: Univ. of Illinois Press, 1992.

Jenkins, Linda Walsh. "Locating the Language of Gender Experience." *Women & Performance 2, no. 1(1984): 5–20.*

—— & Susan Ogden-Malouf. "The (Female) Actor Prepares," *Theatre 17,* no. 1(1985): 66–69.

Kaplan, E. Ann. *Women & Film: Both Sides of the Camera.* New York: Routledge, 1983.

Mulvey, Laura. *Visual & Other Pleasures.* Bloomington: Indian University Press, 1989.

Newton, Esther. *Mother Camp: Female Impersonator in America.* Englewood, N. J.: Prentice, 1972.

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance.* New York: Routledge, 1993.

Pollock, Griselda. *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the History of Art.* New York: Routledge, 1988.

Postlewaai, Thomas & Bruce A. McConachie, eds. *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance.* Iowa City: Univ. of Iowa Press, 1989.

Rankin. "The Emergence of Women at the End of the Ch'ing Dynasty: The Case of Ch'iu Chin." *Women in Chinese Society.* eds. by Margret Wolf and Roxane Witke. California: Stanford University Press, 1975: 39–67.

Reinelt, Janelle G. & Joseph R. Roach eds. *Critical Theory and Performance.*

Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1992.

Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology.* Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1985.

——. *Performance Theory.* New York: Routledge, 1988.

Senelick, Laurence, ed. *The Presentation of Difference in the Performing Arts.* Hanover: University Press of New England, 1992.

Todd, Ellen Wiley. *The "New Woman" Revise: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street.* Berkeley: University of California Press, 1995.

Wolf, Margery. *Revolution Postponed: Women in Contemporary China.* Stanford, California: Stanford University, 1985.